Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 4 (1980)

Artikel: Luigi Dallapiccolas "Goethe-Lieder"

Autor: Horst Neumann, Peter / Stenzl, Jürg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835368

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Luigi Dallapiccolas „Goethe-Lieder"

PETER HORST NEUMANN UND JÜRG STENZL

Peter Horst Neumann
Textveränderung durch Musik [1]

Die Frage nach der Angemessenheit von Musik und Poesie bei Vertonungen ist eine der unerledigten Fragen der Ästhetik. Man stellt sie auch nicht in der Hoffnung auf eine endlich beruhigende Antwort, sondern um einer speziellen Beunruhigung rechtzugeben, die ein wesentliches Element der ästhetischen Erfahrung ist, wenn Wort- und Tonkunst gleichzeitig wahrgenommen werden. Diese Beunruhigung muss sich verstärken, sobald Text und Musik die künstlerischen Standards verschiedener Epochen repräsentieren wie in Dallapiccolas *Goethe-Liedern.* Die noch weiter gehende Frage, ob es im Verhältnis von Musik und Dichtung eine Angemessenheit überhaupt geben könne, wird meist mit Ja beantwortet, gelegentlich etwas rasch. Jeder beruft sich auf seine eigenen Hörerfahrungen, es fehlt nicht an Beispielen. Sollte auch jedem dieser subjektiven Beweisstücke die letzte Verbindlichkeit fehlen, so müsste ihre Fülle am Ende die Zweifel doch zerstreuen. Die Ratlosigkeit beginnt beim Vergleich. Wie ist es möglich, dass wir zwei oder mehrere Vertonungen eines Gedichtes und sogar Kompositionen aus verschiedenen musikgeschichtlichen Epochen als text-adäquat empfinden, Reichardts schlichtes Strophenlied *Kennst du das Land* ebenso wie die musikalische Auslegung derselben Verse durch Hugo Wolf? Offenbar deshalb, weil jene Angemessenheit, die wir im Verhältnis von Wort und Ton zu erfahren glauben, ein Phänomen des *perspektivischen Wahrnehmens* ist.

Sicher wird der naive Hörer immer einer Vertonung den Vorzug geben, die seinen Hörgewohnheiten am nächsten steht. Der „historisch" Hörende, der die geschichtlichen Voraussetzungen einer Komposition zu bedenken versucht, muss dagegen die Möglichkeit verschiedener Angemessenheiten anerkennen. Die historische Gleichzeitigkeit der stilistischen Standards kann *kein* ausreichendes Kriterium für die Angemessenheit von Text und Musik sein.

Dies ist leider nur eine negative Bestimmung; es könnte aber sein, dass sich die textmusikalische Adäquatio überhaupt nur in Negationen erfassen lässt. Sie ist eine rezeptionsästhetische Kategorie, sie entzieht sich ebenso den normativen Voraussagen wie den analytischen „Beweisen". Auch die umfassendste Analyse wird unsere ästhetische Erfahrung immer nur teilweise rationalisieren. Sie mag das Hörerlebnis ergänzen und bestätigen und so eine andere Qualität der Wahrnehmung vorbereiten, sie muss aber schliesslich selbst durch neue ästhetische Erfahrung bestätigt werden.

1 Dieser Aufsatz ist aus der Zusammenarbeit mit Jürg Stenzl in Lehrveranstaltungen an der Universität Freiburg/Schweiz entstanden. Stenzl behandelt in einem parallelen Aufsatz die musikalische Eigenart der Goethe-Lieder. Diese Rollenverteilung verschleiert zwar die gegenseitigen Abhängigkeiten, erleichterte aber die Formulierung dessen, was gemeinsam bedacht wurde.

Noch eine andere Vorüberlegung ist nötig, ehe wir uns den *Goethe-Liedern* von Luigi Dallapiccola zuwenden. Sie betrifft das Problem der *Textveränderung* durch Musik. Man vergisst leicht, dass jede musikalische Textaneignung immer bereits eine Textveränderung bedeutet. Dazu bedarf es nicht einmal äusserer Eingriffe wie Wiederholungen, Kürzungen, Einschübe oder des Umstellens von Versen und Strophen. Schon das Zusammentreten von Wort und Musik lässt uns Texte *als andere* wahrnehmen. Ob wir diesen Veränderungs-Effekt als Steigerung oder Verfremdung der poetischen Intention empfinden, bleibt von zweitrangiger Bedeutung. Selbst die vor-Schubertsche Liedästhetik, der Goethe in seinem musikalischen Konservativismus anhing, konnte kein Gedicht unberührt lassen. Zwar verpflichtete sie den Komponisten zur Pietät gegenüber den Versen, sie hielt ihn zu musikalischer Kommodität, schlichter Sangbarkeit, „natürlichen" Intervallen, sparsamer Chromatik und Modulation, zu musikalischer Assistenz beim Deklamieren der Dichterworte an. Aber der Schritt vom Gedicht zum Lied führt auch hier über eine Schwelle, hinter der wir den Text als einen anderen aufnehmen müssen. Und um so stärker verändernd wirkt die Musik, je ausgeprägter ihr individuelles, je entfernter vom Text ihr historisches Idiom ist. Zwar hat sich das Liederkomponieren vor Beethoven und Schubert als ein musikalisches *Präsentieren* von Gedichten verstanden, und es mag historisch sinnvoll sein, dieses Selbstverständnis den späteren musikalischen Text-*Interpretationen* entgegenzustellen – was beide aber wirklich trennt, ist schliesslich nur ihre andere Intention.

Warum vergessen wir die historische, vor allem aber auch die *mediale* Verschiedenheit von Wort und Musik beim Hören so leicht? Weil uns in jedem wort-musikalischen Werk die Texte immer bereits als musikalisch gedeutete Texte begegnen. Damit ist der musikalischen Analyse eine unüberschreitbare Grenze gezogen. Wenn im ersten der *Goethe-Lieder* von Dallapiccola die Zwölftonreihe, die durch das ganze Werk hin mit der Gestalt Suleikas verbunden bleibt, erstmals zu den Worten „Allgegenwärt'ge, gleich *erkenn* ich dich" erklingt, wird man aus der Kenntnis des Ganzen diese Zuordnung als eine Illuminierung der gesungenen Worte verstehen. Ebenso sinnvoll und intellektuell befriedigend muss es sein, wenn wir bemerken, dass im fünften Lied („Der *Spiegel* sagt mir") die B-Klarinette in Takt 2 mit der „Spiegelung" der gesungenen Tonreihe einsetzt. In beiden Fällen handelt es sich um die geistreiche Ausnutzung traditioneller Möglichkeiten des polyphonen Satzes in textillustrierender, mimetischer Absicht. Die Beschreibung der kompositorischen Mittel, die in den Dienst der Textdeutung treten, kann nur Deutungs-*Absichten* des Komponisten zu erkennen geben, nie einen Deutungs-*Effekt*.

Dallapiccolas *Goethe-Lieder* für Mezzosopran und drei Klarinetten, dodekaphon komponiert, sind ein besonders interessantes Dokument der neueren musikalischen Goethe-Rezeption. Zwar ist die Dodekaphonie seit mehr als einem halben Jahrhundert ein verbreitetes Idiom der modernen Musik, hinter der Selbstverständlichkeit ihres Gebrauchs steht aber die Entwicklung neuer Hörgewohnheiten bis heute zurück. Man könnte sogar sagen, dass die von Schönberg durchgesetzte Weise des Komponierens ihre anhaltende Modernität gerade der Eigenschaft verdankt, neue Hörgewöhnungen zu behindern. Dies auch deshalb, weil der Gegensatz zur vor-dodekaphonen Musik weiterbesteht, die in Konzertsaal und Unterricht die alten Musikerwartungen lebendig erhält. Die Anwendung der Zwölftontechnik bei der Vertonung Goethescher Gedichte dürfte deshalb beim grösseren

Teil des deutschsprachigen Konzert-Publikums zu einem Befremden führen, von dem man vermuten kann, dass es sich von den auch bei traditionellen Werken möglichen Fremdheits-Erfahrungen vor allem dadurch unterscheidet, dass sich die Verhältnisse, die sonst für die gleichzeitige Wahrnehmung von Text und Musik gelten, hier auf prekäre Weise *verdrehen.* Goethes Verse gehören einer fernen Epoche an; ihre Dichtungs-Sprache ist in die literarischen Konventionen eingegangen, deren Überwindung eine wesentliche Voraussetzung der modernen Poesie ist. In der Verbindung mit neuer Musik werden diese Verse nun aber als etwas besonders Vertrautes empfunden, und dies nicht etwa *dank* der Überredungskraft der Musik, sondern vielmehr *gegen* eine Musiksprache, die noch immer Irritationen bewirkt, obwohl sie seit über fünfzig Jahren gebräuchlich ist. Die prinzipielle Fremdheit der historischen Dichtung erscheint gegenüber der anders begründeten, offenbar stärkeren Fremdheit der modernen Musik als Vertrautheit. Wie es eine historisch „falsche" Vertraulichkeit gibt, so gibt es eben auch eine historisch „falsche" Fremdheit. Durch ihr Zusammenwirken entsteht für die *Goethe-Lieder* von Dallapiccola eine Rezeptions-Barriere, die der Hörer überwinden muss, will er zu jener perspektivischen Wahrnehmung gelangen, die nicht von vornherein eine positive Antwort auf die Frage nach der Angemessenheit von Musik und Gedicht ausschliesst. Die historische Differenz zwischen den ästhetischen Standards von Text und Musik wird also im Fall dieser Lieder wegen der ungleichen Geläufigkeit der ihnen zugeordneten Konventionen der Wahrnehmung besonders stark empfunden werden. Entsprechend gross ist die textverändernde Wirkung der Musik. So zweifelsfrei wir sie erfahren, so hoffnungslos ist der Versuch, sie in Worte zu fassen.

Um so spektakulärer sind Textveränderungen, die bereits im Vorfeld des Komponierens geschehen sind. Sie lassen sich leicht beschreiben, und ebenso leicht fällt uns ihre Kritik. Dallapiccola hat sieben Vierzeiler aus dem „West-östlichen Divan" gewählt, sechs aus dem „Buch Suleika", einen aus dem „Buch der Betrachtungen". Vier davon sind Partikel aus mehrstrophigen Gedichten, deren Textgestalt der Willkür des Komponisten zum Opfer fiel. Dass es sich um „geschickte" Zerschneidungen handelt, die eine wirkliche Vertrautheit mit Goethes Altersdichtung bezeugen, wird auch anerkennen, wer den Vorgang selbst etwa für unschicklich hält. Dass solche Willkür aber eine geradezu philologische Sorgfalt gegenüber den bevorzugten Versen nicht ausschliesst, ja dass Respekt und Eigenwille einander ergänzen können, erkennt man als die Besonderheit dieser Goethe-Aneignung, wenn man jenen Brief Dallapiccolas an seinen Mailänder Verleger Suvini Zerboni (30. Mai 1953) liest, in dem sich der Komponist besorgt zeigt, die Apostrophen im Text der Goethe-Ausgabe von Gräf (z. B. Allgegenwärt'ge) möchten nicht authentisch sein, da sie in Burdachs Ausgabe fehlen[2]. (Dallapiccola hat in seinem Einführungs-Text den literarischen Bildungsweg skizziert, auf dem die Gestalt der Suleika ihm wichtig wurde. Er hebt darin besonders die Identität von Suleika mit Potiphars Weib hervor, auf die er durch Thomas Manns *Joseph*-Roman aufmerksam wurde.[3])

2 Fiamma Nicolodi (Ed.), *Luigi Dallapiccola, Saggi, Testimonianze, Carteggio.* Milano 1975, 87.

3 *Katalog Edizioni Suvini Zerboni,* Milano 1953, S. 9. (in englischer Sprache), deutsch unten, 192.

Das Wissen um die vollständige Gestalt der berühmten Gedichte wird beim Hörer vermutlich die Wirkung der Komposition beeinträchtigen. Dallapiccolas Eingriffe in die Texte sind aber die notwendige Voraussetzung für den zyklischen Zusammenhang der sieben Vierzeiler, deren Auswahl und Anordnung selbst eine Art Kunstleistung genannt werden dürfen. Man erkennt deren geistigen Rang, sobald man aus der Partitur begriffen hat, was in dieser Strophen-Folge für die Musik vorbereitet wird. Wie die vorausgegangenen Lieder-Folgen Dallapiccolas, die *Liriche greche* (1942/45), die *Rencesvals* (1946) und die *Quatro liriche di Antonio Machado* (1948), sind auch die 1953 veröffentlichten *Goethe-Lieder* ein durchgestalteter Zyklus, in dem der einzelne Satz eine festumrissene Position innerhalb des Ganzen besitzt. Diese Einheit der Teile ergibt sich nicht nur aus der strengen musikalischen Faktur, sie entsteht ebenso aus dem innern Zusammenhang der Texte, einem Zusammenhang, der die geistige und sprachliche Einheit des Goetheschen *Divan* zwar zur Voraussetzung hat, sich zuletzt aber dem inspirierten Arrangement des Komponisten verdankt.

Die folgenden Anmerkungen zu den sieben vertonten Strophen gehen von der Originalgestalt der Gedichte aus, um das Ausmass und die Wirkungsabsicht der Text-Veränderung und des zyklischen Baus zu verdeutlichen.

1. Lied

Dallapiccola hat im ersten Lied von den vierundzwanzig Versen des Schluss-Ghasels aus dem „Buch Suleika" nur vier vertont. Die komponierte Strophe eröffnet bei Goethe eine Litanei auf Suleika. Die in der Form des Ghasels vorgegebene orientalische Beredsamkeit bringt immer neue Attribute der Geliebten ins Spiel: eine enthusiastische Deklination ihres Wesens.

IN tausend Formen magst du dich verstecken,
Doch, Allerliebste, gleich erkenn ich dich;
Du magst mit Zauberschleiern dich bedecken,
Allgegenwärtige, gleich erkenn ich dich.

An der Zypresse reinstem jungem Streben,
Allschöngewachsne, gleich erkenn ich dich;
In des Kanales reinem Wellenleben,
Allschmeichelhafte, wohl erkenn ich dich.

Wenn steigend sich der Wasserstrahl entfaltet,
Allspielende, wie froh erkenn ich dich;
Wenn Wolke sich gestaltend umgestaltet,
Allmannigfaltige, dort erkenn ich dich.

An des geblümten Schleiers Wiesenteppich,
Allbuntbesternte, schön erkenn ich dich;
Und greift umher ein tausendarm'ger Eppich,
O Allumklammernde, da kenn ich dich.

Wenn am Gebirg der Morgen sich entzündet,
Gleich, Allerheiternde, begrüß ich dich;
Dann über mir der Himmel rein sich ründet,
Allherzerweiternde, dann atm ich dich.

Was ich mit äusserm Sinn, mit innerm kenne,
Du Allbelehrende, kenn ich durch dich;
Und wenn ich Allahs Namenhundert nenne,
Mit jedem klingt ein Name nach für dich.*

Dallapiccolas Schnitt nach dem vierten Vers macht aus Goethes Ghasel ein Epigramm. Epigrammatisch sind auch alle übrigen Vierzeiler des Zyklus. Die Fragmentierung zum Epigramm folgt also einem Prinzip, das Auswahl und Zusammenstellung der sieben Strophen bestimmt. – Man darf das Sich-Offenbaren Suleikas „in tausend Formen" einen erotischen Pantheismus nennen, ohne dem Wort damit etwa eine säkularisierte Bedeutung zu geben. Suleikas Attribute (Allgegenwärtige . . .) sind nach dem Vorbild mystischen Sprachgebrauchs gebildet. Es ist ein superlativisches Sprechen, das den Namen der Geliebten sogleich in die Nähe des Gottesnamens rückt; die Engführung beider Namen ist die Pointe des Goetheschen Ghasels. Diese Engführung, die das Gedicht beschliesst, hat Dallapiccola dennoch in seinen Zyklus eingebracht: im abschliessenden Epigramm, das die Unmöglichkeit ausspricht, Gott und die Schönheit in der Fülle ihrer Erscheinungen zu begreifen. Dadurch wird der Grundgedanke des (verkürzten) Ghasels nicht nur in den Zyklus hinübergerettet: er erweist sich (man lese den Text auch des fünften Liedes!) als der Grundgedanke des ganzen Werkes. Die erste Zeile des ersten Liedes („In tausend Formen magst du dich verstecken") ist darum mehr als nur die Initiale des Zyklus. Die ihr zugewiesene Ton-Reihe exponiert das musikalische Material, aus dem sich die Komposition entwickelt.

2. Lied

Der vertonte Vierzeiler leitet bei Goethe ein dreistrophiges Frage-Antwort-Spiel zwischen Suleika und Hatem ein:

Suleika

DIE Sonne kommt! Ein Prachterscheinen!
Der Sichelmond umklammert sie.
Wer konnte solch ein Paar vereinen?
Dies Rätsel, wie erklärt sich's? Wie?

Hatem

Der Sultan konnt es, der vermählte
Das allerhöchste Weltenpaar,
Um zu bezeichnen Auserwählte,
Die tapfersten der treuen Schar.

Auch sei's ein Bild von unsrer Wonne!
Schon seh ich wieder mich und dich,
Du nennst mich, Liebchen, deine Sonne,
Komm, süßer Mond, umklammre mich!

* Alle „Divan"-Texte nach Ernst Grumachs historisch-kritischer Ausgabe, Berlin 1952.

Da Mond und Sonne alte erotische Symbole der Dichtersprache sind, ist in Suleikas Frage eine Antwort zwar bereits vorgegeben, verloren geht aber die Eleganz der doppelten Rätsellösung – erst eine heraldische (ein Orden, mit dem der Sultan seine „tapfersten" auszeichnet), dann die erotische Erklärung –, und mit ihr der geistreiche Charme des Gedichts. Bei einer solchen Verlustanzeige hat man freilich nur die Dichtung im Auge. Die Partitur-Analyse macht deutlich, welchen Gewinn die Musik der isolierten Strophe zubringt.

3. Lied

Der Text des dritten Liedes hat die von Goethe gewollte Vollständigkeit. Er spricht von der verwundenden und heilenden Wirkung der Liebe, und er ist, was die voranstehenden Gedichte erst durch die Textverkürzungen wurden: ein Epigramm.

LASS deinen süßen Rubinenmund
Zudringlichkeiten nicht verfluchen;
Was hat Liebesschmerz andern Grund,
Als seine Heilung zu suchen?

4. Lied

Die Kürzung des folgenden Gedichtes auf seine letzte Strophe ist sicher der schwerwiegendste Verstoss gegen Goethes Intention in diesem Zyklus:

Suleika

AN des lust'gen Brunnens Rand,
Der in Wasserfäden spielt,
Wußt ich nicht, was fest mich hielt;
Doch da war von deiner Hand
Meine Chiffer leis gezogen:
Nieder blickt ich dir gewogen.

Hier, am Ende des Kanals
Der gereihten Hauptallee,
Blick ich wieder in die Höh,
Und da seh ich abermals
Meine Lettern fein gezogen:
Bleibe, bleibe mir gewogen!

Hatem

Möge Wasser springend, wallend,
Die Zypressen dir gestehn:
Von Suleika zu Suleika
Ist mein Kommen und mein Gehn.

Auf eine Analyse des kunstvollen Textes soll hier verzichtet werden. Es ist deutlich, dass die abschliessende Hatem-Strophe die Wirkung einer Coda besitzt und dass ihre Emphase in einem artistischen Kalkül steht, von dem die isolierten Verse nichts ahnen lassen. Der Komponist hat diesen Vierzeiler genau in der Mitte des Zyklus plaziert. Die arithmetische Achse, um die sich die sieben Epigramme ordnen, verläuft zwischen der zweiten und der dritten Zeile: nach dem Doppelpunkt, so dass in der Mitte des Werkes, das die Gestalt Suleikas musikalisch verherrlicht, das Zeitwort „gestehen" und die Wortgruppe „von Suleika zu Suleika" erscheinen. Dabei deuten die Richtungsadverben „von" und „zu" auf den Ort der Liebe, nämlich auf das liebende Ich, das sich von Suleika *her* und zu ihr *hin* als liebend begreift. (Wobei an zwei andere Suleika-Verse erinnert sei: „Denn das Leben ist die Liebe, / Und des Lebens Leben Geist.")

5. Lied

Der nächste Vierzeiler steht in dieser Form am Ende des „Buches der Betrachtungen". Das Epigramm entfaltet den visuellen und kontemplativen Doppelsinn des Wortes „Betrachtung":

Suleika spricht

DER Spiegel sagt mir, ich bin schön!
Ihr sagt, zu altern sei auch mein Geschick.
Vor Gott muss alles ewig stehn,
In mir liebt Ihn, für diesen Augenblick.

Suleika spricht in diesen Versen als Dialektikerin und als Mystikerin. Als Dialektikerin, indem sie den Gegensatz von Vergänglichkeit und Ewigkeit in der Goetheschen Denkfigur der „Dauer im Wechsel" aufhebt. Als Mystikerin, indem sie die irdische Schönheit als eine Verkörperung des Göttlichen begreift. (Das Spiegelmotiv ist bereits in den Lais-Versen der *Anthologia Graeca* vorgebildet.) Die ihrer selbst bewusste Schönheit hat das Wort. Ohne dass dabei die erotische Koketterie und der in der Spiegelsituation vorgegebene Narzissmus verloren gingen, sind Selbst- und Gottesliebe, Selbstgefallen und Gottgefälligkeit eines. Suleika empfiehlt sich als das Objekt solcher doppelt gerichteten Liebe. Ihre Kühnheit geht sogar soweit, sich nicht etwa nur dem einen Geliebten (Hatem) zum Lieben anzubieten: ihre Anrede geschieht im Plural („in mir *liebt* ihn"). Wie eine Monstranz des Göttlichen bietet sie sich dar als eine von vielen, vielleicht allen zu Liebende. Der Vierzeiler ist ein grosser Augenblick Goethescher Alterslyrik, und es spricht für Dallapiccolas Kennerschaft, dass er diese Strophe in seinem Zyklus nicht missen wollte.

6. Lied

Wiederum eine Suleika-Strophe. Im *Divan* eröffnet sie ein siebenstrophiges dialogisches Gedicht: Hatem beantwortet Suleikas Frage mit einer Gegenfrage, die durch Suleika in der Schlussstrophe überraschend befriedigt wird. Auf *diese* Antwort zielt das Gedicht, und es bedarf des ganzen Gedichtes, um sie vorzubereiten:

Suleika

KAUM daß ich dich wieder habe,
Dich mit Kuss und Liedern labe,
Bist du still in dich gekehret;
Was beengt und drückt und störet?

Hatem

Ach, Suleika, soll ich's sagen?
Statt zu loben, möcht ich klagen!
Sangest sonst nur meine Lieder,
Immer neu und immer wieder.

Sollte wohl auch diese loben,
Doch sie sind nur eingeschoben;
Nicht von Hafis, nicht Nisami,
Nicht Saadi, nicht von Dschami.

Kenn ich doch der Väter Menge,
Silb um Silbe, Klang um Klänge,
Im Gedächtnis unverloren;
Diese da sind neu geboren.

Gestern wurden sie gedichtet.
Sag, hast du dich neu verpflichtet?
Hauchest du so froh-verwegen,
Fremden Atem mir entgegen!

Der dich ebenso belebet,
Ebenso in Liebe schwebet,
Lockend, ladend zum Vereine
So harmonisch als der meine?

Suleika

War Hatem lange doch entfernt,
Das Mädchen hatte was gelernt,
Von ihm war sie so schön gelobt,
Da hat die Trennung sich erprobt.
Wohl, daß sie dir nicht fremde scheinen;
Sie sind Suleikas, sind die deinen!

Anders als in den Lied-Texten zwei und drei ist dieser von Dallapiccola herausgehobenen Frage-Strophe die Antwort *nicht* bereits mitgegeben. Sie wird vom nachstehenden Lied erwartet. Besonders gut ist die Zuordnung der beiden Texte wohl nicht gelungen. Zwar

charakterisiert Suleika den Zustand des Hatem als ein Nachdenken und In-sich-selbst-Versunkenseins, und durch die vom Komponisten gefundene Erwiderung wird Hatems Versunkenheit in Text sieben als ein mystisch-insbrünstiges Meditieren interpretiert – dem In-sich-Gekehrtsein folgt ein enthusiastisches Aussersichsein! –, der vierte Vers (mit den Verben beengen, drücken, stören) legt aber Hatems Selbstversunkenheit einen Zug von Verdrossenheit bei, der nur im Zusammenhang der vom Komponisten unterdrückten Strophen sinnvoll ist. Ob wir diese Störung, die bei der isolierten Betrachtung des Textes bemerkt wird, auch im Zusammenhang der Komposition empfinden, ist eine andere Sache.

7. Lied

Das letzte Gedicht erscheint in seiner Originalgestalt, erfährt aber eine Veränderung durch die dreifache Wiederholung der Eingangsfrage „Ist's möglich" (einmal nach Zeile zwei, zweimal am Ende). In dieser Frage ist der ganze Affekt erotisch-religiöser Begeisterung konzentriert:

IST'S möglich, daß ich, Liebchen, dich kose,
Vernehme der göttlichen Stimme Schall!
Unmöglich scheint immer die Rose,
Unbegreiflich die Nachtigall.

Die Ambivalenz von Erkenntnis-Klarheit und enthusiastischem Verwirrtsein spricht sich hier aus. In der geistigen und sinnlichen Realität einer Erfahrung wird die Möglichkeit des Unmöglichen begriffen. – Die Frage „Ist's möglich" ist eine rhetorische Frage, insofern sie ihr Ja bereits mitspricht. Diese Antwort hebt aber die Paradoxie des begriffenen Unbegreiflichen und möglichen Unmöglichen nicht auf. Sie kann deshalb auch nicht wie andere Antworten ausgesprochen werden, sondern muss die Sprachform der Frage behalten. Dieses Eins-sein von Frage und Antwort ist das sprachliche Äquivalent einer mystischen Coincidentia oppositorum. Darin, dass in der Antwort die Frage *nicht* aufhört, liegt der hohe emotionale Wert dieser beiden Worte. Dass Dallapiccola diesen Vers ans Ende des Zyklus stellt und die Frage wiederholt, muss man einen besonders glücklichen Kunstgriff nennen: die Coincidentia oppositorum ist der Grundgedanke des ganzen Zyklus. In *jedem* der Texte spricht er sich aus: als der aufgehobene Gegensatz von „Verstecken" und „Allgegenwärtigkeit" (in „tausend Formen" die Eine); als Vereinigung von Mond und Sonne; als Gleichzeitigkeit von Heilung und Schmerz (das Geheilt-werden-wollen ist der „Grund" des Liebesschmerzes!); als Einheit von Kommen und Gehen; als Ewigkeit im Augenblick; als gleichzeitiges Zu-zweit- und Einsam-sein („in dich gekehrt"). Die Vermittlungen dieser Gegensätze sind Variationen oder in der Sprache Goethes: die „tausend Formen" der einen Coincidentia oppositorum. Die doppelte Wiederholung der Frage am Ende des Zyklus klingt wie ein verzücktes Gebet.

Auch das dritte Lied schliesst übrigens mit einer Wortwiederholung („zu suchen")[4]. Wichtiger und wesentlich für die symmetrische Anlage des Werkes sind aber die Schlüsse der

4 Eine weitere, ebenfalls unterstreichende Wiederholung in Takt 15 des zweiten Liedes.

Lieder eins und vier. Beide enden mit einer emphatischen Vokalise. Das erste Lied klingt mit einem gehauchten *(ppp)* „O", im Affekt des Staunens aus. Das vierte endet mit einem emotionalen Ausbruch („Ah!" im Fortissimo). Es sind zwei Gefühlsartikulationen jenseits der Sprache. Auch das siebente Lied, und mit ihm der Zyklus, endet in Sprachlosigkeit, hier aber ist es eine Sprachlosigkeit *im* Wort. Die Klarinetten verstummen in vierfachem Piano in der Mitte des letzten Taktes. Die Singstimme beendet ihre Frage verzückt und der Antwort gewiss, („quasi parlato", „ersterbend") allein.

Diese Anmerkungen zum Text des siebenstrophigen Zyklus sollten darauf aufmerksam machen, dass die Vertonung von Gedichten immer bereits im Vorfeld des Komponierens beginnt. Im Fall der *Goethe-Lieder* begann sie mit einer Dekomposition von vier *Divan*-Gedichten, deren Fragmente in ein Ensemble von Epigrammen eingefügt wurden, das einen eigenen, wenn auch sekundären Kunstwert beanspruchen darf; sekundär im Hinblick auf den *Divan,* nicht aber im Verhältnis zur Musik, die sich am Text inspiriert und die es ohne die Verse nicht gäbe. Die nachfolgende Kompositions-Analyse wird zeigen, dass der epigrammatische Charakter der zum Zyklus gefügten Strophen in einer Musik seine Entsprechung fand, die Emotion und Intellektualität in einer Weise verbindet, die dem Wesen der Goetheschen Altersdichtung von Suleika wohl entsprechen mag. Die Zulässigkeit solcher Text-Collagen wird mit Argumenten der Ehrfurcht (an ihr fehlt es hier wahrlich nicht) immer nur dann überzeugend bestritten werden können, wenn das Werk am geistigen Rang der Fragmente, die seinen Bau ermöglichten, scheitert. Der Dichter selbst hat die Vertonung solcher Text-Fragmente übrigens sanktioniert, indem er Reichardt die Komposition jenes Teils aus der *Harzreise im Winter* gestattete, den später Brahms in der *Rhapsodie* op. 53 noch einmal aufgriff. – So stehen wir wieder (d. h. noch immer) am Ausgangspunkt unserer Überlegungen: bei der Frage nach der Angemessenheit im Verhältnis von Poesie und Musik.

Jürg Stenzl

Musikveränderung durch Text[5]

In den früheren Werken für Gesang und Instrumente – man denke etwa an die *Liriche greche* von 1942/45 – ging Luigi Dallapiccola über Anton Weberns Lieder-Opera für Singstimme und Instrumente hinaus, so bedeutungsvoll gerade diese Werke für den italienischen Komponisten auch gewesen sind. Dallapiccola gestaltete sie als *Zyklen,* bei denen dem einzelnen Satz eine festumrissene Position innerhalb eines als geschlossene Einheit verstandenen Ganzen zukam. Es ging dem Komponisten dabei um wesentlich mehr als bloss darum, unterschiedliche musikalische Ausdrucksformen zusammenzuhalten und diese Unterschiedlichkeit bewusst zu komponieren; auch um mehr als bloss eine textliche Einheitlichkeit (*griechische* Lyrik, die *Quattro liriche di Antonio Machado* usf.) nicht durch unverbundene musikalische Uneinheitlichkeit wieder aufzulösen. Wie die *Goethe-Lieder* erweisen, ist die musikalische Einheitlichkeit, sind die auf verschiedenen Ebenen angestrebten Querbezüge innerhalb des mehrgliedrigen Zyklus wesentlich inhaltlich bestimmt.

Die Anlage des Zyklus ist zentralsymmetrisch: Die je vier Verse eines jeden der sieben Lieder werden bei wechselnder Besetzung der Instrumente vorgetragen. Nur die Rahmenlieder Nr. 1 und 7 und das zentrale (Nr. 4) verwenden alle drei Klarinetten, während die Besetzung der übrigen symmetrisch diese Tutti-Lieder verbindet. Die Es-Klarinette spielt durchgehend in den Liedern Nr. 1–4, die Bass-Klarinette in den Liedern Nr. 4–7. Die B-Klarinette flankiert in Nr. 3–5 die Mittelachse:

		Klarinetten in:		
Nr. *1*	Mezzosopran	Es	B	Bass
2	Mezzosopran	Es		
3	Mezzosopran	Es	B	
4	Mezzosopran	Es	B	Bass
5	Mezzosopran		B	Bass
6	Mezzosopran			Bass
7	Mezzosopran	Es	B	Bass

5 Dieser Aufsatz ist aus der Zusammenarbeit mit Peter Horst Neumann in Lehrveranstaltungen an der Universität Freiburg/Schweiz entstanden. Neumann behandelt im vorausgehenden Teil die textliche Eigenart der *Goethe-Lieder.* Diese Rollenverteilung verschleiert zwar die gegenseitigen Abhängigkeiten, erleichterte aber die Formulierung dessen, was gemeinsam bedacht wurde.

Eine entsprechende Zentralsymmetrie zeigt die Anordnung der Tempi: *Lento* (Nr. 1) und *Quasi lento* (Nr. 7), die langsamen Zeitmasse, bilden Ausgangs- und Endpunkt; in der Mitte steht der schnellste Satz (Nr. 4: *Impetuoso, appassionato*), auf den hin die Tempi zu-, und von dem weg sie wieder abnehmen:

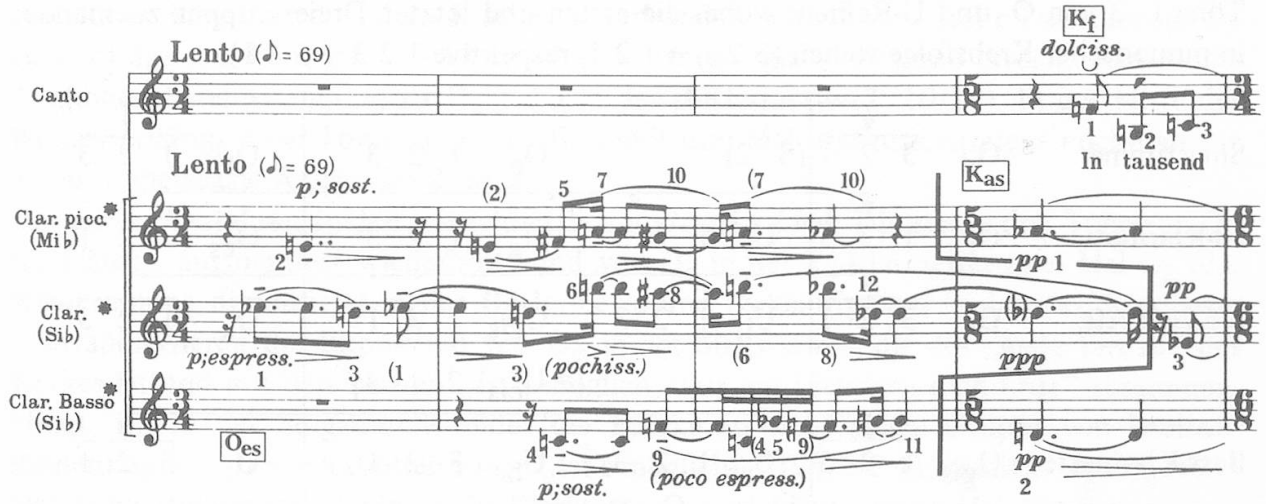
Nr. *1*	Lento	♪	= 69
2	Sostenuto	♩	= 58
3	Volante, leggero	𝅗𝅥.	= 52–54
4	Impetuoso, appassionato	𝅗𝅥	= 69
5	Estatico, contemplativo	♩	= 50
6	Molto moderato; teneramente	♪	= 76–80
7	Quasi lento	♩	= 40

Diese „Tempobezeichnungen", die mehr als blosse Zeitangaben sind, verraten, dass die durch sie verstärkte Werksymmetrie auch einem auf- und wieder absteigenden Bogen des Affektausdrucks entspricht.

Man hat oft hervorgehoben, dass die Zwölftontechnik dem Komponisten eine Fülle von Möglichkeiten anbietet, um den in der Reihe – die mehr als blosse „Materialverordnung" ist – angelegten Grundgedanken in den verschiedenen Sätzen verschieden auszuprägen. Dallapiccola hat solche Möglichkeiten in den *Goethe-Liedern* konsequent genutzt.
Auch bei seinen anderen reihentechnisch komponierten Werken pflegte Dallapiccola von einer zwölftönigen textgebundenen Melodie auszugehen, einem eigentlichen „Grundeinfall, auszugehen[6]. Bei den *Goethe-Liedern* wissen wir, dass es die T. 2–5 der Singstimme des siebten Liedes waren. (Sie sind ihm Mitte Januar 1953 in der Eisenbahn zwischen Genua und Mailand eingefallen[7].) Dieser erste Einfall bildet die O_e-Gestalt der Reihe[8]. Sie wird – wie bei Dallapiccola üblich – meist linear verarbeitet. Dabei werden Umkehrung (U), Krebs (K) und Krebsumkehrung (KU) verwendet, Originalgestalt und Krebs aber treten am häufigsten auf.
Der musikalische Satz der *Goethe-Lieder* ist wesentlich polyphon, meist kanonisch gearbeitet, wobei die Reihe zur „Stimme" wird. Dabei gibt es allerdings einige charakteristische Ausnahmen in den Nrn. 1, 4 und 7 (den Tutti-Liedern) und – anders geartet – in

6 Hans Nathan, „Considération sur la manière de travailler de Luigi Dallapiccola", *SMZ* CXV (1975), 180–193. Englisch in *Perspectives of New Music* (spring/summer 1977), 34–57.
7 Hans Nathan, a. a. O.
8 Vergleiche jeweilen die am Schlusse dieses Aufsatzes abgedruckte vollständige Reihentabelle; die Reihen werden nach Gestalttyp (O[riginal], K[rebs], U[mkehrung] und K[rebs]U[mkehrung]) und Anfangston bezeichnet.

Nr. 6. Auch diese Ausnahmen unterstreichen einmal mehr die zentralsymmetrische Gesamtanlage und die „Pfeilerfunktion" der Tutti-Lieder innerhalb des Zyklus.
Prüft man das ganze Werk auf seine zwölftönige Faktur, so ist ausgerechnet der Anfang *des ersten Liedes* (T. 1–3, Notenbeispiel 1) am irregulärsten: Verwendet wird O_{es}, wobei sich die Töne auf die drei Stimmen verteilen:



* In C notiert

Von den 12 Tönen werden ausser 11 und 12 alle je einmal wiederholt. Jede Stimme verläuft intervallisch verschieden, wobei sich allerdings die letzten vier Töne der Es-Klarinette (a^1–gis^1–a^1–as^1), die ersten vier der B-Klarinette (es^2–d^2–es^2–d^2) und ihre vier folgenden (h^2–ais^2–h^2–b^2) in ihrem Ondulieren in der kleinen Sekunde entsprechen. Der Zusammenhalt der Stimmen durch die Reihe O_{es} ist verborgen; genauso in den T. 4–6 in den Klarinetten die Reihe K_{as} (man beachte das Quintverhältnis der Anfangstöne von O_{es} und K_{as}, das insbesondere bei Schönberg häufig zu beobachten ist[9]), welche K_f in der Singstimme kontrapunktiert. Dass diese „Verborgenheit" der Reihe kein Selbstzweck ist, sondern inhaltliche Bedeutung hat, wird durch die ersten beiden Verse in der Singstimme deutlich:

> In tausend Formen magst du dich verstecken,
> Doch, Allerliebste, gleich erkenn ich dich;

Wird zuerst O_{es}, dann K_{as} und (T. 7–9) U_d in den Klarinetten „versteckt", so bringt auch die Singstimme die lineare Grundgestalt bloss als Krebs (K_f) und Krebsumkehrung (KU_e), also nicht in der Originalgestalt O. – Zugleich aber werden die Stimmen, wenn

9 Christian Möllers, *Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine Untersuchung zum III. Streichquartett op. 30,* Wiesbaden 1977, 77–80. (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* XVII).

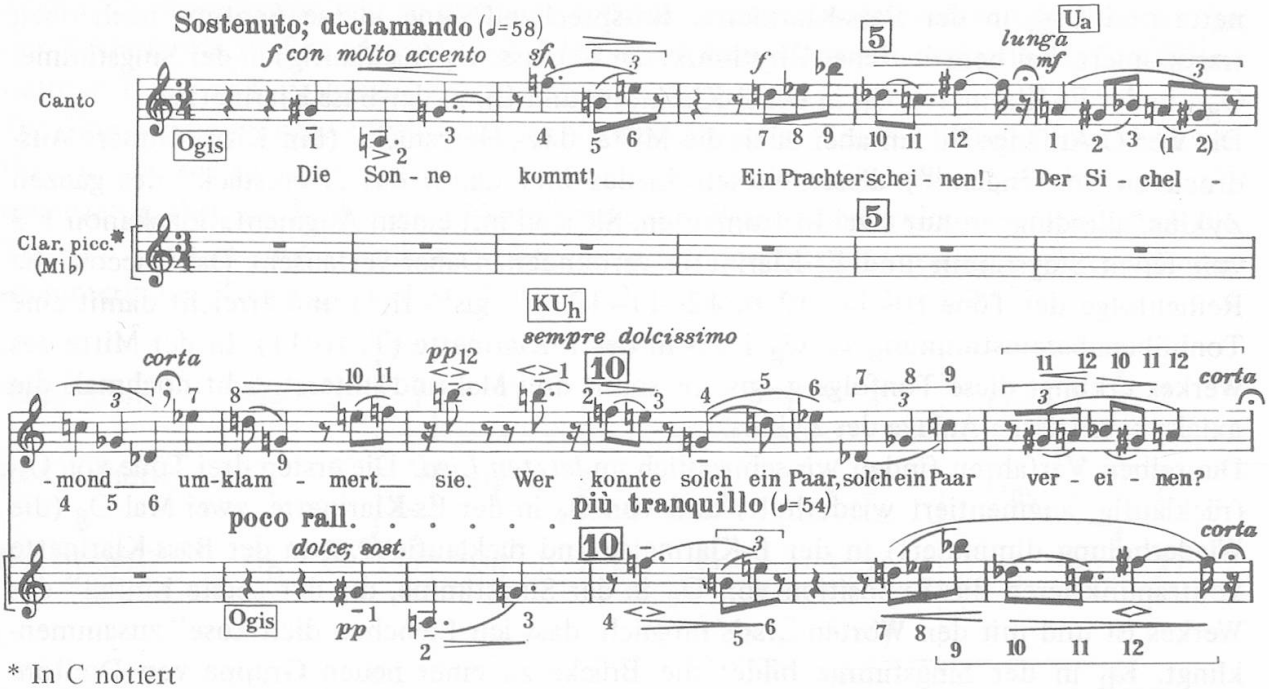
auch nicht linearmelodisch, so doch rhythmisch, aneinander gebunden: Die Dauernfolge der B-Klarinette in T. 1–4 wird T. 7–9/10 in die Bass-Klarinette und jene der Bass-Klarinette in T. 2/3 in T. 8/9 in die Es-Klarinette übernommen.
Die Singstimme *erkennt* „Sie" trotz des Versteckenspiels: Was in T. 10–13 folgt, ist zwar rhythmisch ein in kontinuierlicher Sechzehntelbewegung fliessender „Zauberschleier", gleichzeitig aber ein Enthüllen. In Singstimme und Klarinetten erklingen unaufhörlich die Töne 1–3 von O- und U-Reihen, wobei die ersten und letzten Dreiergruppen zueinander in numerischer Krebsfolge stehen (3 2 1 → 1 2 3, respektive 1 2 3 → 3 2 1).

Singstimme	O_d 3 2 1	(3 2)	O_e 1 2 3	O_{fis} 1 2 3
Es-Klarinette	O_f 1 2 3	U_f 1 2 3	U_g 1 2 3	O_{es} 3 2 1
B-Klarinette	O_h 3 2 1	U_h 1 2 3	O_{cis} 2 3 1	O_a 1 2 3
			[= U_{cis} 2 1 3]	
Bass-Klarinette	O_{gis} 1 2 3	U_{as} 1 2 3	U_b 3 2 1	O_c 3 2 1

Erst jetzt, wo – auch durch den „Zauberschleier" hindurch – die Gestalt erkannt ist, erklingt die O-Reihe linear in Singstimme (O_h) und B-Klarinette (O_a). Die Gestalt ist erkannt, genauer: Suleika selber, denn in dieser O-Reihe erscheint Suleika *musikalisch* „personifiziert"; wir nennen sie deshalb Suleika-Reihe. Zusammen mit den beiden O-Reihen erklingt die Umkehrung U_{as} (Es-Klarinette) und U_{des} (B-Klarinette), wobei das Quintverhältnis der Reihen U_{as}/U_{des}, das hier offen darliegt (im Unterschied zu O_{es}/K_{as} in T. 1–6) zu beachten ist.
Die Verbindung von zwei linear verwendeten O- und zwei U-Reihen ergibt einen Umkehrungskanon, auch wenn dieser bei den Dauern nicht streng durchgeführt wird. Die rhythmische Gestaltung der vier Stimmen ist vielmehr als simultane rhythmische Variation zu verstehen. Ein gemeinsamer Ausgangspunkt (drei gleichlange Werte für die Töne 1–3) erscheint in drei unterschiedlichen Grundwerten (♪♪♪, ♪♪♪, ♪.♪.♪.,d. h. 1:2:3), wobei nur die Dauernfolge der Singstimme (♪♪♪) doppelt vorhanden ist (T. 13/14 und 14). Die Töne 6–12 können dann wiederum als rhythmische Variationen der Töne 1–5 angesehen werden, diesmal mit zwei neuen Grundwerten der drei Anfangstöne (♪♪♪ und ♩♩♩). Die Singstimme übernimmt hier als einzige einen Wert (♪♪♪) des Anfangs (dort in der B-Klarinette).
Wesentlich – und dies gilt für alle Teile des Zyklus – ist, dass hier die Kompositionstechnik selber in besonderer Weise bedeutungstragend geworden ist, dass also die dodekaphonen und polyphonen Verfahren den Goethe-Text „illustrieren" und – davon später – recht eigentlich interpretieren.
Das erste Lied wies in seiner Mitte eine Anzahl von wechselnden dreitönigen Reihenköpfen auf. Dies finden wir wieder im zentralen *vierten Lied:* Den Anfang bilden dort die Töne 1–3 von O_b und O_g (rückläufig) in der Es-Klarinette, O_e (rückläufig) in der B-Klari-

nette und O_{cis} in der Bass-Klarinette. Entsprechend, eine kleine Septime nach oben transponiert, bei beibehaltener Rhythmik, der Schluss: O_f (rückläufig) in der Singstimme, O_{gis} in der Es-Klarinette, O_d in der B-Klarinette und O_h in der Bass-Klarinette.
Die vier O-Anfänge bilden aber auch die Mitte, das „Herzstück" (um Klaus Hubers Ausdruck zu verwenden[10]) dieses vierten Liedes und damit das „Herzstück" des ganzen Zyklus, allerdings in nur zwei Instrumenten. Sie sind mit einem Augmentationskanon 1:2 von K_f in Singstimme und Es-Klarinette verbunden. Dabei vertauscht Dallapiccola die Reihenfolge der Töne 10–11–12 zu 12–11–10 (g^1–gis^1–fis^2) und erreicht damit eine Tonhöhenübereinstimmung zu O_g 1 2 3 in der B-Klarinette (T. 10/11). In der Mitte des Werkes erklingt diese Tonfolge g–gis–fis somit drei Mal und unterstreicht nochmals die axialsymmetrische Anlage des Zyklus.
Die selben Verfahren finden wir schliesslich im *letzten Lied:* Die ersten drei Töne von O_b (rückläufig, augmentiert wiederholt) und von O_e in der Es-Klarinette, zwei Mal O_g (die Wiederholung diminuiert) in der B-Klarinette und rückläufig O_{cis} in der Bass-Klarinette kontrapunktieren die Exposition von O_e in der Singstimme, die der „erste Einfall" des Werkes ist und mit den Worten „Ist's möglich, dass ich Liebchen dich kose" zusammenklingt. K_h in der Singstimme bildet die Brücke zu einer neuen Gruppe von Dreiton-Reihenköpfen zur wiederholten Frage „Ist's möglich? " (O_b 3 2 1), nämlich O_g–O_e (zwei Mal rückläufig wiederholt) in der Es-Klarinette, O_{cis} rückläufig (zwei Mal vorwärts wiederholt) in der B-Klarinette und O_b (rückläufig) – O_g (wiederholt) in der Bass-Klarinette. Hier, wie zu Beginn, stehen die Dreitongruppen in Augmentations- und Diminutionsverhältnissen zueinander. Das „Nachtigallen"-Schlagen am Ende wird ebenso mit wiederholten Reihenanfängen gebildet (O_e und O_g in der Es-Klarinette, O_b rückwärts in der Bass-Klarinette). Dazu werden die Töne 11 und 12 von O_a in der Bass-Klarinette wiederholt und darüber verklingt im Pianissimo – *quasi parlato, mormorando* – die Singstimme mit O_{cis} 1 2 3 mit der Frage: „Ist's möglich? "
Als zweistimmmiger Kanon ist das *zweite Lied* angelegt: Die Singstimme bringt die Grundgestalt (O_{gis}) und die Umkehrung (U_a), dann deren Krebs (KU_h und K_{fis}). Sie ist also wiederum in sich zentralsymmetrisch. Mit dem 10. Ton von U_a setzt tonhöhengleich die Es-Klarinette ein und spielt die erste Hälfte der Singstimme als Kontrapunkt. Bemerkenswert ein kleiner Madrigalismus in T. 6: Zum Text „Der Sichelmond umklammert sie" wiederholt Dallapiccola die Töne 2 und 1 und erhält so ein Klang-Bild der Einheit von Sonne und Mond.

10 Johann Kjell Keller, *Aspekte der Musik von Klaus Huber,* Diss. phil. Bern 1976 (Ms), 34.



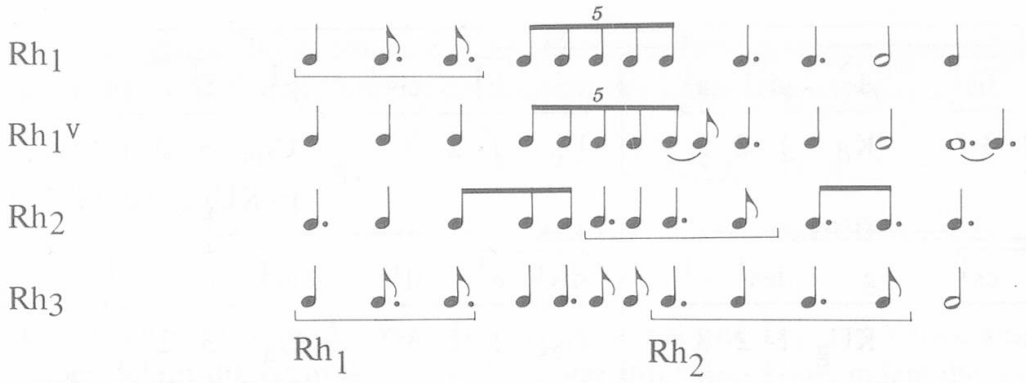
* In C notiert

Vergleichbares geschieht in T. 12 zum Wort „vereinen", wo zwischen Ton 9 (c^1) und 10 (b^1) die Töne 11 und 12 vorgezogen sind. Dadurch „vereinen" sich der nach oben gewölbte „Mondbogen" $gis^1 - a^1 - b^1 - gis^1 - a^1$ und der nach unten sich biegende der „Prachterscheinung" Sonne (O_{gis} 7–12) zum Kreis. Einen grösseren Kreis, jenen der vier Gestalten der Reihe, bildet der zweistimmige Teil des Kanons:

Singstimme:	KU	K
Klarinette:	O	U

Die Rätselfrage, die der Text stellt, wird als „Rätselkanon" klingend [11]: Die Musik lässt eine Antwort auf die Frage der Singstimme hören: Sonne und Mond durchlaufen als Originalgestalt und deren Umkehrung einen Kreis, der ein Ganzes umfasst. Und innerhalb dieses Kreises bildet die Suleika-Reihe O_{gis} Anfang und – rückläufig als K_{fis} – den Schluss.
Ebenfalls kanonisch ist das *dritte Lied* gefasst: Volante, leggero jagen sich die Stimmen. Der Gesang hebt mit der Grundgestalt auf gleicher Ausgangsstufe wie der „erste Einfall" O_e (T. 2–5 in Nr. 7) an; wieder können die Dauern als Variation des „ersten Einfalls" verstanden werden. Darauf folgt K_b mit einer leicht variierten Dauernfolge $Rh_1{}^v$, wobei aus harmonischen Gründen (Einklang mit a^1 in der Klarinette) das a^1 (Ton 9 zwischen dis^1 und h^1) ausfällt. Eine neue Dauernreihe Rh_2 mit O_f wird für den dritten Vers verwendet, und wieder ein Krebs (K_{fis}) mit einer dritten Dauernreihe Rh_3 steht am Schluss. Die Dauernreihen Rh 1, Rh_2 und Rh_3 aber weisen untereinander wieder Korrespondenzen auf:

11 Vgl. Dallapiccolas Brief vom 7. Juli 1957 an Hans Nathan, den der Empfänger zitiert in Anm. 25 seines Aufsatzes „The Twelve-Tone Compositions of Luigi Dallapiccola", *The Musical Quarterly* XLIV (1958), 306.



Die Unterstimme (B-Klarinette) spielt O_{cis} und O_d mit Rh_1 und Rh_2, beide im Verhältnis 2:1 augmentiert. Die mittlere Stimme schliesslich verwendet alleine die beiden Umkehrungen: Zuerst U_a mit Rh_1, dann KU_f mit Rh_1.

Wir sprachen von sich jagenden Stimmen; der Hinweis auf die französische „chace" des 14. Jahrhunderts liegt nahe, man darf aber auch, um in Italien zu bleiben, an Laurentius' de Florentinas (Ser Lorenzos) „A poste messe" denken, eine der „chace" nachgebildete ganzkanonische dreistimmige Caccia. Die Wiederholung des abschliessenden „zu suchen", die stürmischen „Zudringlichkeiten" (zweiter Vers) sind wieder Klang-Bild geworden: eine Miniaturszene, in der Singstimme und Instrumente sich jagen. Sieht man sich aber die Gestaltfolge O K O K an, bei der jeder zweite Schritt den ersten gleichsam rückgängig macht, so könnte man vermuten, der Komponist hätte durch dieses „hin und zurück" feinsinnig andeuten wollen, dass der „süsse Rubinenmund" die „Zudringlichkeiten" ja gar nicht „verflucht", sondern eben durchaus sucht.

Estatico und *contemplativo* sind die Vortragsbezeichnungen des *fünften Liedes,* Die musikalische Meditation konzentriert sich auf „Spiegel" und den zentralen Vers „Vor Gott muss alles ewig stehn". In T. 1–10 (Verse 1 und 2) singt der Sopran O_h und U_c, die B-Klarinette spielt ab T. 2 einen Spiegelkanon (U_g und O_{cis}) mit 2:3-Diminution der Dauern, wobei in T. 3 die Dauern 4 und 5 vertauscht sind. Im Mittelteil (T. 9–14) erklingt in der hinzutretenden Bass-Klarinette O_{gis}. Die beiden Oberstimmen führen ihren Spiegelkanon weiter – allerdings mit einer neuen Reihe, die in der Spiegelstimme der Klarinette beginnt [14]:

12 Neuausgabe unter anderen durch Nino Pirrotta, *The Music of Fourteenth-Century Italy,* III, Antwerpen 1962 (*Corpus Mensurabilis Musicae* VIII).

13 Dazu auch die in Anm. 11 zitierte Aussage des Komponisten.

14 Bemerkenswert ist, dass gerade an dieser Stelle der tonale Sextakkord $g–h–e^1$ entsteht! – Die Folge $dis^1–e^1–d^1$ (O_{es} 1–3) zu Beginn der zweiten Hälfte der Bass-Klarinettenreihe ist identisch mit der zentralen Frage in der Oper *Ulisse:* „Chi sono? " (1. Akt, T. 899 f.).

Singstimme

h f fis^1	d^2 gis^1 a^1	c^2 h^1 cis^2	g^1 f^2 fis^1
K_h 1 2 3	K_d 1 2 3	U_c 1 2 3	U_{fis} 3 2 1
			[= KU_{gis} 10 11 12]

B-Klarinette

b^1 e^1 es^1	g des^1 c^1	dis^1 e^1 d^1	as^1 b a^1
KU_b 1 2 3	KU_g 1 2 3	O_{es} 1 2 3	O_a 3 2 1
			[= K_g 10 11 12]

Diese *neue Reihe* (und ihre Umkehrung) umfasst nur zehn Töne. Die ersten drei werden in der zweiten Hälfte wiederholt. Aber die ersten sechs Töne der Reihe ergeben zusammen mit der ersten Reihenhälfte der Umkehrung das chromatische Total. Die wird – im Vergleich mit dem Beginn des Liedes – dadurch möglich, dass der Komponist mit der kleinen Sekunde eine andere Reihentransposition wählt. Die ersten beiden Dreiergruppen der wechselnden Reihenköpfe weisen gleiche Intervalle auf (Tritonus und kleine Sekunde, respektive grosse Septime). Ähnlich wie im zweiten Lied (Sonne- und Mondpaar) durchlaufen die 24 Töne wieder den vollen Kreis aller vier Reihengestalten, womit jenes zusammenfassendes „Alles", das „vor Gott ewig stehn" muss, symbolisiert wird. Nur steht diese neue, gespiegelte Reihe nicht alleine: Sie wird verbunden mit der Suleika-Reihe O_{gis} in der Bass-Klarinette. Die Musik vollzieht hier die Verbindung von Gott (der alle Gestalten umfassende Kreis) und Suleika, von welcher der nächste Vers erst spricht: „In mir liebt ihn für diesen Augenblick".

Die T. 14–20 bilden eine Reprise: Was im Expositions-Spiegelkanon T 1–9 zweistimmig erklang, kommt verändert wieder. Im nun dreistimmigen Satz erscheint im Gesang die vollständige Anfangsreihe O_h, aber mit umgekehrter Bewegung und in der Dauern-Diminution der früheren Spiegelstimme (T. 2–6): Suleika ist, im Bild ihrer Reihe, gespiegelt worden. Die Bass-Klarinette verdoppelt die Gesangsreihe O_h variiert augmentiert (Töne 1–10) und die B-Klarinette spielt mit U_g (Töne 1–11) die Spiegelstimme sowohl zum Gesang wie zur Bassklarinette. Vollständig aber ist nur die Suleika-Reihe in der Singstimme.

Wie bereits früher angedeutet, verwendet auch das *sechste Lied* keine linearen Formen der Grundreihe. Zu Beginn exponiert die Singstimme die folgende Reihe:

A	B	C	D
gis b a	c h cis	fis eis g	es e d
O_a 3 2 1	U_c 1 2 3	U_{fis} 1 2 3	O_{es} 1 2 3

Diese Reihe lässt sich wieder nur auf Reihenköpfe von O- und U-Formen zurückführen; gleichzeitig aber ist sie identisch mit den zweiten Hälften der im fünften Lied bei „Vor Gott muss alles ewig stehn" neu gebildeten Reihe und ihrer Umkehrung. Nur wird sie hier

nicht als ganze Reihe, sondern nur in Form der Dreiergruppen verwendet. Bezeichnen wir diese mit A, B, C und D, so ist der Verlauf des Lieds schematisch:

A B C D	A(AA) D A C
B C D A(A)	D C B (BB)

Dabei fällt auf, dass A 7 mal, B 5 mal, C 4 mal und D 3 mal Verwendung finden. Allerdings ändern die Gruppen die Reihenfolge ihrer drei Töne, indem diese im Krebs erscheinen oder indem ein einzelner Ton vertauscht wird. Nur unmittelbar wiederholte Gruppen (oben in Klammer gesetzt) behalten die Reihenfolge ihrer Töne bei. Die Gruppen verändern sich – und bleiben doch gleich.
Alle diese Gruppen bestehen nur aus grossen und kleinen Sekunden (respektive deren Umkehrungen als Septimen) und sind im Halbtonschritt um einen Mittelton gelagert; dadurch haben sie keine eigentliche charakteristische Gestalt, die sie gegeneinander abhöbe. – Der Grund für dieses ungewöhnliche Verfahren darf wohl in der Textstelle „Bist du still in dich gekehret" (dritter Vers) gesucht werden. (Das zusätzliche b^1 am Ende von T.9 dient der Wiedergewinnung des Anfangstons am Beginn von T.18! [15]). Eine Gestalt erscheint, in sich kreisend, in stets neuen Formationen, die aber kaum das in sich ruhend stets Gleichbleibende verhüllen. Dies gilt insbesondere auch für die Dauern: Die T.4–7 der Singstimme werden in T. 6–9 in der Klarinette als Umkehrungskanon zugleich mit dem Dauern der Dreitongruppen übernommen. Sieht man von der Sechzehntelfigur in T. 2/3 der Klarinette ab, so hat sonst keine Dreiergruppe die gleiche Dauerngestalt. Auch hier dient der Kanon der Textinterpretation in Form eines Klang-Bildes: Die Zweisamkeit – Original und Umkehrung – ist Mimesis der im Text ausgesprochenen Selbstbezogenheit Hatems, die eine Einsamkeit in der Zweisamkeit ist.

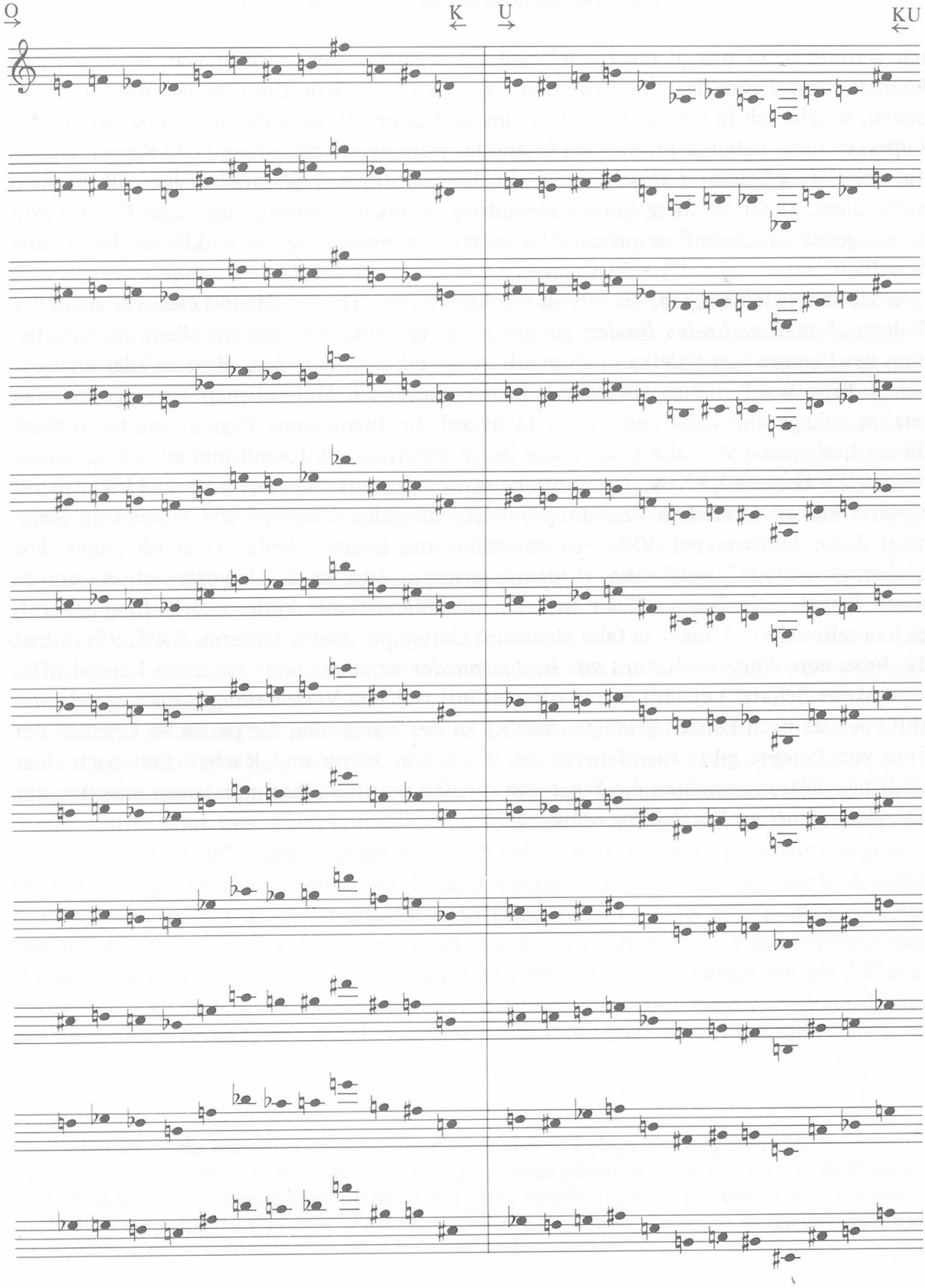
Seit dem bekannten und vielzitierten Brief [16] Schönbergs an Rudolf Kolisch wurde immer wieder betont, dass es bei der Analyse von dodekaphonen Kompositionen nicht darum gehen könne, sie als *Zwölfton*musik, sondern als Zwölfton*musik* zu verstehen. Die Forderung hatte und hat ihre Berechtigung, besonders bei Schönbergs Werken. Zumindest bis zu einem gewissen Grade. Bei der nachfolgenden Generation allerdings, zu der Luigi Dallapiccola gehört, sind die Reihe und die reihentechnischen Verfahren den Schönbergschen nicht mehr blank gleichzusetzen. Die *Goethe-Lieder* sind dafür durchaus ein treffendes Beispiel. Wesentlich sind letztlich nicht die höchst kunstvollen polyphonen Satztechniken und Reihenmanipulationen, sondern ihre hier inhaltlichen, bildlichen Bedeutungen. Der Komponist hat sich zur Genesis der *Goethe-Lieder* selbst anschaulich geäussert [17] und

15 Darauf wies summarisch bereits Roman Vlad in seinem *Luigi Dallapiccola,* Milano 1957, 49 hin.
16 Arnold Schönberg, *Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein,* Mainz 1958, 178 f.
17 „Genesis of the Goethe-Lieder", *Katalog Edizioni Suvini Zerboni,* Milano 1953, 9. Eine deutsche Übersetzung im Anhang zu dieser Studie. Für die Übersetzungs- und Abdruckerlaubnis danken wir Frau Laura Dallapiccola und dem Direktor des Verlags, Herrn Paolo Ruzicka.

dabei die Person Suleikas so hervorgehoben, dass sie als ideelle Mitte des Werkes erscheint. Im Werk führte er mit musikalischen Mitteln durch, wovon der Text spricht. Der Zyklus beginnt mit den Worten: „In tausend Formen magst du dich verstecken". Seine musikalische Grundgestalt ist eine Suleika-Reihe; sie war der erste Einfall, die erste musikalische „Form" der Person, die sich dem Komponisten zeigte. Sein Zyklus bringt diese „tausend Formen" der einen Suleika zur klingenden Erscheinung. Die Reihentechnik wird genutzt, um diese Eine in immer neuen Gestalten zu Gehör zu bringen, das Gleiche immer anders, das Andere als Erscheinung der immer gleichen Suleika hörbar zu machen. Ein Wechsel im Dauern und – gleichzeitig – ein Dauern im Wechsel.

Wollte man die „Goethe-Lieder" nur von den Gedichten her beurteilen, so müsste es schwerfallen, für die textzerstörende Willkür des Komponisten, die aus ungeheim diffizilen Sprachgebilden einen Zyklus von Epigrammen arrangiert, eine Rechtfertigung zu finden. Nur aus dem Zusammenspiel von Musik und Text, letztlich also aus dem Eigensten der Partitur, kann eine solche Rechtfertigung gefunden werden. Nicht dass die Musik den Gedichten zurückerstatten könnte, was ihnen im Vorfeld der Komposition genommen wurde. Aber sie fügt ihnen etwas unverwechselbar Eigenes hinzu, wodurch das Verlorene in Vergessenheit gerät (vorausgesetzt, es sei überhaupt gewusst gewesen). Nicht ob Dallapiccolas Lieder den Gedichten aus Goethes *Divan*-Zyklus adäquat seien, steht zur Debatte, sondern ob zwischen dem aus *Divan*-Strophen kunstvoll gefügten Zyklus der sieben Epigramme und Dallapiccolas Musik eine Äquivatio besteht, die der Hörer wahrzunehmen imstande ist. Vom Text aus gesehen sind die *Goethe-Lieder* Beschwörung der Suleika-Gestalt in *Zitaten.* Die Musik macht diesen Zitaten-Charakter vergessen. Etwas ganz Neues ist entstanden: ein Werk, in dem sich die Musiksprache des 20. Jahrhunderts mit der Sprache der Goetheschen Alterslyrik verbindet. Am Ende der *Goethe-Lieder* steht ein Satz, den wir am Schluss unserer Analyse von Text und Musik wiederholten möchten. Er formuliert eine Frage und ist zugleich der Ausdruck einer staunenden Bewunderung: „Ist's möglich? "

Luigi Dallapiccola: *Goethe-Lieder* – Reihentabelle



Luigi Dallapiccola

Die Entstehung der *Goethe-Lieder*

Ich wartete nicht bis „il mezzo del cammin di nostra vita" vorüber war, bevor ich den *Westöstlichen Divan* las. Im Gegenteil: Von allen Werken Goethes gehörte dieses zu denen, welche ich in meiner Jugendzeit am häufigsten gelesen habe. Doch erst vor einigen Jahren gewann Suleikas (Suleichas) Charakter in meiner Vorstellung feste Konturen. Die Tatsache, dass Schubert verschiedene „Lieder der Suleika" geschrieben hat, führte mich nicht dazu, tiefer in diese Person einzudringen, noch bewirkte jene, dass Goethe von einem gewissen „Jussef" gesprochen hatte, eine Untersuchung der wirklichen Bedeutung derselben.

Von all den vielen Dingen, die ich als ein begeisterter Thomas-Mann-Leser, vor allem der Trilogie *Joseph und seine Brüder,* gelernt habe, verdanke ich ihm vor allem die Klarstellung der Figuren von Suleika und Jussuf. Mann rekonstruiert den „Prozess" der unglücklichen Frau von Potipher (zugebend, dass er bezüglich Mut-em-enets voreingenommen sei); es gelingt ihm dabei, ein neues Licht auf die Figur dieser Frau zu werfen („Nach diesen Ereignissen warf die Frau seines Herrn ihr Auge auf Joseph und sprach: „Schlafe bei mir!'"; Genesis XXXIX, 7). So erscheint sie durchaus andersartig als jene Figur in der äusserst kurzen biblischen Erzählung und auf unzähligen Bildern und Teppichen. Mann neigt dazu, Mut-em-enet Vieles zu verzeihen und letztlich bedauert er nur eines: Die „bekannte Anrede" welche sie, in demagogischem Ton, an die Ägypter richtete um sie gegen Joseph aufzubringen. Hier steht Thomas Mann Dante in der Gewichtung der Tatsachen sehr nahe: „L'una è la falsa ch'accusò Giuseppe"; Dante (Inferno XXX, 97) ordnet die Frau den Wortverfälschern zu. In *Joseph der Ernährer* (vgl. das lange Kapitel „Der versunkene Schatz") erzählt Mann wie und mit welchen Veränderungen die Legende von Mut-em-enet nach Persien gelangte. Suleika ist der Name, den die persische Legende der Frau von Peteprê gibt, Jussuf heisst der Sohn von Jakob und Rachel. Erst nach einer ähnlichen Klärung erschien die Figur von Suleika umrissen, zum mindesten soweit es zur Aktivierung meiner Vorstellung nötig war.